

A INTERTEXTUALIDADE COMO FERRAMENTA PARA A PRODUÇÃO ARTÍSTICA: APROPRIAÇÕES, REFERÊNCIAS E ALUSÕES NA OBRA DE BELCHIOR

INTERTEXTUALITY AS A TOOL FOR ARTISTIC PRODUCTION: APPROPRIATIONS, REFERENCES AND ALLUSIONS IN BELCHIOR'S WORK

LA INTERTEXTUALIDAD COMO HERRAMIENTA PARA LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA: APROPIACIONES, REFERENCIAS Y ALUSIONES EN LA OBRA DE BELCHIOR.

Luiza Guimarães Lanes

Graduanda em Letras (UNIFSJ).

Ana Lúcia Lima da Costa Schmidt

Doutora em Literatura Comparada (UFRJ).

Mário Lúcio Lima da Costa

Licenciando em Letras pelo Instituto Brasileiro de Formação (IBF).

“[...] Amar e mudar as coisas me interessa mais [...]”.

Belchior

“A minha maneira de amá-los [aos poetas que admira] é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade; só me interessa o que não é meu”.

Rosemary Arrojo

Resumo: Neste trabalho, investigamos de que modo Belchior dialoga com a tradição, ora se apropriando de escritores da literatura clássica e brasileira, ora fazendo citações e alusões a autores da MPB e também da música internacional. Desse modo, objetiva-se analisar o repertório de Belchior e, especificamente, explicitar, nele, conceitos teóricos da Literatura Comparada, como as principais manifestações da intertextualidade, a saber: referência, alusão e citação; ao mesmo tempo, pretende-se comprovar a riqueza das relações dialógicas entre textos. As análises das canções de Belchior, as quais se manifestam por meio das relações intertextuais, foram analisadas segundo Mikhail Bakhtin (1989), Stam (2000) e Kristeva (1974).

Palavras-chave: Intertextualidade. Apropriação. Dialogismo. Belchior. Citação.

Abstract: In this work, we investigate how Belchior dialogues with tradition, sometimes appropriating writers of classical and Brazilian literature, sometimes citing and allusions to MPB authors and also to international music. In this way, the objective is to analyze Belchior's repertoire and, specifically, to explain in it, theoretical concepts of Comparative Literature, as the main manifestations of intertextuality, namely: reference, allusion and citation; at the same time, it is intended to prove the richness of the dialogical relations between texts. The

analyses of Belchior's songs, which are manifested through intertextual relations, were analyzed according to Mikhail Bakhtin (1989), Stam (2000) and Kristeva (1974).

Key words: Intertextuality. Appropriation. Dialogism. Belchior. Citation.

Resumen: En este trabajo, investigamos de qué modo Belchior dialoga con la tradición, ora apropiarse de escritores de la literatura clásica y brasileña, ora haciendo citas y alusiones a autores de la MPB y también de la música internacional. De este modo, se pretende analizar el repertorio de Belchior y, específicamente, explicitar en él conceptos teóricos de la Literatura Comparada, como las principales manifestaciones de la intertextualidad, a saber: referencia, alusión y citación; al mismo tiempo, se pretende comprobar la riqueza de las relaciones dialógicas entre textos. Los análisis de las canciones de Belchior, que se manifiestan por medio de las relaciones intertextuales, fueron analizadas según Mijaíl Bakhtin (1989), Stam (2000) y Kristeva (1974).

Palabras clave: Intertextualidad. Apropiación. Dialogismo. Belchior. Citación.

Considerações Iniciais

A primeira epígrafe deste trabalho, retirada da música *Alucinação*, apesar de, no contexto desta letra, não retratar o comportamento intertextual de Belchior, quando analisada dentro da proposta desta pesquisa e junto com a segunda epígrafe, pode ser interpretada como uma referência ao viés intertextual do escritor em destaque. Isso ocorre, na medida em que esta primeira epígrafe "Amar e mudar as coisas me interessa mais" pode proporcionar uma interpretação relacionada à ideia de que o autor **ama** determinados escritores e, por isso, demonstra interesse em se apropriar de seus respectivos textos, **mudando-os**; como uma maneira de expressar sua admiração por tais artistas.

Antes da década de 70, esse recurso de se apropriar do texto do outro – objeto de estudo compreendido pela Literatura Comparada – não era visto a partir de uma noção de *diálogo* e *acréscimo*, mas, sim, sob a ótica de *fonte* e *influência*. Desse modo, enquanto vigorou essa primeira visão comparatista, eram valorizados, nos textos literários, os pontos coincidentes com outras obras e, menosprezados aqueles que eram diferentes. Sob essa perspectiva,

este modelo de estudo fomentava a ideia de que o primeiro texto escrito, ou seja, o texto “da metrópole” era mais rico do que o segundo.

A fim de desconstruir este paradigma comparatista, na década de 70, Julia Kristeva, ancorada na teoria de Bakhtin, deu início à discussão de que todo texto é escrito com base em outro (s) e, nesse sentido, propôs o conceito de *intertextualidade*. Assim, o elemento que diferenciava um texto passou a ser visto como um traço de originalidade. Com o propósito de detalhar a explicação sobre essa segunda teoria comparatista, a primeira seção deste trabalho abordará conceitos específicos da Literatura Comparada, que embasaram a análise das letras de Belchior, realizada, por sua vez, na segunda seção.

Portanto, a título de organização, convém ressaltar que esta pesquisa tem como objetivo geral analisar o repertório de Belchior e, especificamente, explicitar, nele, conceitos teóricos da Literatura Comparada, como as principais manifestações da intertextualidade, a saber: referência, alusão e citação; ao mesmo tempo, pretende-se comprovar a riqueza das relações dialógicas entre textos. Metodologicamente, trata-se de uma revisão bibliográfica, que encontra respaldo em Mikhail Bakhtin (1989), Stam (2000) e Kristeva (1974).

1) O DIALOGISMO, A INTERTEXTUALIDADE E A ANTROPOFAGIA: relações e apropriação para criação

O teórico russo Mikhail Bakhtin, no começo do século XX, configurou o termo dialogismo como um meio para estudar e reconhecer o intercâmbio existente entre autores e obras. A noção de dialogismo, que é “uma escrita em que se lê o outro” (BARROS; FIORIN, 1999, p. 50), foi estudada e postulada por Bakhtin como uma relação de diálogo em obras de François Rabelais e Dostoiévski, numa relação entre literatura e linguística. Esses diálogos foram, posteriormente, adotados com outros termos, como intertextualidade, por Julia Kristeva, em 1969, para esclarecer o que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo. Na verdade, a estudiosa búlgara ampliou o entendimento de diálogo de Bakhtin afirmando que “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Essa ideia de ampliar o conceito de dialogismo, proposto por Bakhtin, nos permite inferir que, apesar de a intertextualidade ter surgido no âmbito dos estudos literários, é viável que ela seja utilizada em outras produções artísticas, que empregam este artifício.

De acordo com Zani (2003),

A ocorrência intertextual dá-se por meio de três processos, o da citação, o da alusão e o da estilização. A citação confirma ou altera o sentido do discurso mencionado e faz-se presente também em outros meios, como no teatro que cita as artes plásticas, no cinema que recorre ao teatro e nas artes plásticas que citam a própria História da Arte. A citação firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente. Por sua vez, a alusão não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a ideia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral. Por fim, a estilização é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, com o intuito de reestilizá-lo (ZANI, 2003, p. 123).

Na verdade, na própria história da concepção e criação do termo se observa um fenômeno intertextual, em que o texto pode ser entendido como um tecido desdobrado e formado por vários fios discursivos. Se, para Bakhtin, é dialogismo, para Kristeva, em sua ampliação, é intertextualidade e para Oswald de Andrade, por exemplo, é antropofagia, defendida e exemplificada pelos modernistas da fase de ruptura, que antes de repelir as influências europeias, assimila-as e reordena-as ao estilo tupiniquim.

Como bem pontua Stam (2000)

A noção de “antropofagia” simplesmente reconhece a inevitabilidade da intertextualidade, para usar o termo de Kristeva, ou do “dialogismo”, para usar o de Bakhtin. O artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com objetivos nacionais. (STAM, 2000, p. 55).

O que importa, neste artigo, é a observação de que o fenômeno da intertextualidade foi um importante contributo para os estudos literários e para a

observação da criação artística que se desenvolveu em países colonizados, como o Brasil.

Desta feita, passaremos a observar como se deu o processo de criação artística na música popular brasileira, mais especificamente, na de Belchior, observando os processos intertextuais adotados pelo autor.

2) BELCHIOR E O MOSAICO DE CITAÇÕES

Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes, conhecido apenas como Belchior, nasceu em Sobral, no estado do Ceará, em 26 de outubro de 1946 e faleceu em Santa Cruz do Sul-RS, em 30 de abril de 2017.

Em 1971, tornou-se conhecido nacionalmente ao vencer o IV Festival Universitário da MPB, promovido pela antiga TV Tupi, com a canção *Na hora do almoço*.

Porém, foi com a canção *Como nossos pais*, que Elis Regina incluiu no LP *Falso Brilhante*, que Belchior alçou o patamar mais alto na MPB. No total, dezoito títulos fazem parte da sua discografia, sendo 12 LPs e seis CDs. Entre eles, o mais famoso é *Alucinação*, de 1976, que agrupou canções como *Apenas um rapaz latino-americano*, *A palo seco*, *Como nossos pais* e *Velha roupa colorida*.

O que se pode observar a partir de quase todas as suas composições é o diálogo que o autor institui com a tradição literária. A grande marca do autor – a intertextualidade – é a sua ferramenta de criação. Ora através de alusões, ora através de citações, o autor retoma outros compositores, a literatura e adiciona marcas de identidade local: a de nordestino e brasileiro. Em uma entrevista concedida ao *Correio Braziliense*¹, Josely Teixeira, estudiosa que escreveu uma dissertação a respeito das composições do cearense, reforça essa característica de retratar a identidade local

Belchior fala da luta diária para sobreviver nos centros urbanos, das migrações entre sertão e cidade, das relações de desigualdade entre povo e poderosos, dos sofrimentos dos excluídos, da força dos brasileiros e latinos diante de tudo isso.

¹ Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2017/05/01/interna_diversao_arte.592483/saiba-mais-sobre-a-trajetoria-de-belchior.shtml

Enquanto houver isso no Brasil e no mundo, Belchior será atual.

Essa marca de identidade do autor, a partir de intertextualidades, podemos observar na canção *Coração selvagem*, na qual ele afirma várias vezes que enquanto vários cantores chamam “baby”, ele prefere o “meu bem”, ou seja, a forma brasileira

“Meu bem, guarde uma frase pra mim dentro da sua canção
 Esconda um beijo pra mim
 Sob as dobras do blusão
 Eu quero um gole de cerveja
 No seu copo, no seu colo e nesse bar
 Meu bem, o meu lugar é onde você quer que ele seja
 Não quero o que a cabeça pensa
 Eu quero o que a alma deseja
 Arco-íris, anjo rebelde
 Eu quero o corpo, tenho pressa de viver
 [...]

Meu bem, talvez você possa compreender a minha solidão
O meu som, e a minha fúria e essa pressa de viver
 E esse jeito de deixar sempre de lado a certeza
 E arriscar tudo de novo com paixão
 Andar caminho errado pela simples alegria de ser

Meu bem, vem viver comigo, vem correr perigo, vem morrer comigo
 Meu bem, meu bem, meu bem
 [...]

Meu bem, vem viver comigo, vem correr perigo, vem morrer comigo
Meu bem, meu bem, meu bem
Meu bem, meu bem, meu bem
Que outros cantores chamam baby
meu bem”

A letra acima retoma a canção *Baby*, de Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa, mas troca o “baby” por “bem”, mais perto da identidade local brasileira. Em *Coração Selvagem*, há ainda a referência à Clarice Lispector no título, já que este é parte do nome do livro *Perto do coração selvagem* da autora, escrito em 1943. Por fim, há, na canção, uma alusão a Shakespeare nos versos em que Belchior cita “o som e a fúria” do bardo

“A vida é uma história contada por um idiota,
 cheia de **som e de fúria**, sem sentido algum”,
 da cena V, ato V da obra “Macbeth” ”

Em suas assimilações, o músico não só cita outros compositores, mas também estabelece um diálogo em diferença com eles. O exemplo mais claro pode-se observar na canção *Apenas um rapaz latino-americano*, quando Belchior se apropria dos versos “Tudo é divino! Tudo é maravilhoso!”, os quais vem marcados por aspas, por pertencerem aos compositores Gil e Caetano

“Mas trago de cabeça uma canção do rádio
 Em que o antigo compositor baiano me dizia:
 – “Tudo é divino! Tudo é maravilhoso!” ”

Em sua apropriação, porém, Belchior afirma se posicionar de forma contrária à opinião dos músicos,

“Mas sei que nada é divino
 Nada
 Nada é maravilhoso,
 nada
 Nada é secreto,
 nada
 Nada é misterioso
 Não”.

Outra experiência intertextual vem da poesia de João Cabral de Melo Neto que, certamente, inspirou a canção *A Palo Seco*

1.1.
 “Se diz a palo seco
 o cante sem guitarra;
 o cante sem; o cante;
 o cante sem mais nada;
 se diz a palo seco
 a esse cante despido:
 ao cante que se canta
 sob o silêncio a pino.
 1.2.
 O cante a palo seco
 é o cante mais só:
 é cantar num deserto
 devassado de sol;
 é o mesmo que cantar
 num deserto sem sombra
 em que a voz só dispõe
 do que ela mesma ponha.”

A poesia de João Cabral define o que pretende Belchior com sua canção: fazer com que suas intenções e seus pensamentos chegassem ao conhecimento do outro a palo seco, isto é, de forma árida, sem rodeios, sem metáforas

“Tenho vinte e cinco anos
 De sonho e de sangue
 E de América do Sul
 Por força deste destino
 Um tango argentino
 Me vai bem melhor que um blues
 Sei que assim falando pensas
 Que esse desespero é moda em '76
 E eu quero é que esse canto torto
 Feito faca, corte a carne de vocês”

Em *A velha roupa colorida*, a intertextualidade é ampliada com diálogos com Bob Dylan, Edgar Allan Poe e com os Beatles

“Você não sente nem vê
 Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
 Que uma nova mudança em breve vai acontecer
 E o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo
 E precisamos todos rejuvenescer
 Nunca mais meu pai falou: **She's leaving home**
 E meteu o pé na estrada, **like a rolling stone**
 Nunca mais eu convidei minha menina
 Para correr no meu carro, loucura, chiclete e som
 Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido
 O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, quêde o cartaz?
 No presente, a mente, o corpo é diferente
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais
 No presente, a mente, o corpo é diferente
 E o passado é uma roupa que não nos serve mais
 Você não sente nem vê
 Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo
 Que uma nova mudança em breve vai acontecer
 E o que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo
 E precisamos todos rejuvenescer”

A intertextualidade se reveste aqui de citação direta ao verso de uma canção dos Beatles “She’s leaving home”; uma referência a Bob Dylan “Like a Rolling Stone” e uma referência ao texto mais famoso de Edgar Allan Poe, *O Corvo*

“Como **Poe**, poeta louco americano
Eu pergunto ao passarinho
Black bird, assum preto, o que se faz?
Raven, never, raven, never, raven, never, raven, never, raven
Assum preto, pássaro preto, black bird, me responde: Tudo já ficou atrás
Raven, never, raven, never, raven, never, raven, never, raven
Black bird, assum preto, pássaro preto, me responde: O passado nunca mais”

Os Beatles são retomados outras vezes como na famosa letra *Medo de Avião*

“Foi por medo de avião
Que eu segurei
Pela primeira vez a tua mão
Agora ficou fácil
Todo mundo compreende
Aquele toque **Beatle**
I wanna hold your hand”

E, mais explicitamente, no verso “A felicidade é uma arma quente” da canção *Comentários a respeito de John*, do álbum *Era uma vez um homem e o seu tempo*, de 1979, com a canção dos Beatles “Happiness is warm gun”

“João, o tempo andou mexendo com a gente sim
John, eu não esqueço (oh no, oh no)
A felicidade é uma arma quente, quente, quente”

Uma forma intertextual mais sutil, que é a alusão, podemos verificar na presença de Carlos Drummond de Andrade, com seu “quadro na parede” em *Confidências do Itabirano*

“Tive ouro, tive gado, tive fazendas.
Hoje sou funcionário público.
Itabira é apenas uma fotografia na parede.
Mas como dói!”

Nos versos da conhecidíssima *Como nossos pais*, no LP *Alucinação*, 1976

“Já faz tempo eu vi você na rua
Cabelo ao vento
Gente jovem reunida
Na parede da memória

Essa lembrança É o quadro que dói mais”

A referência à cultura local do Nordeste aparece em citações como as que ocorrem na canção *Pequeno mapa do tesouro*, do LP *Coração Selvagem* (1977)

“Eu tenho medo e já aconteceu
Eu tenho medo e inda está por vir
Morre o meu medo e isto não é segredo
Eu mando buscar outro lá no Piauí
**Medo, o meu boi morreu, o que será de mim?
Manda buscar outro, maninha, no Piauí”**

Uma das canções campeãs em intertextualidade está no LP *Era uma vez o homem e seu tempo*, de 1979: a canção *Brasileiramente linda*

“Olha-me:
oh! yes! oh! yes!
brasileiramente linda
oh! yes! oh! yes!
brasileiramente linda.
mente brasileira
mente lindamente brasileira
Envolve-me
oh! yes! oh! yes!
brasileiramente linda
oh! yes! oh! yes!
lindamente brasileira.
Eu não vou querer o amor somente: é tão banal!
Busco a paixão fundamental,
(edípica vulgar)
de inventar meu próprio ser.
**Oh! senhora dona cândida,
coberta de ouro e prata!
descubra seu corpo/rosto:
nós queremos ver-lhe a alma.**
Antes que algum rouxinol
diga que é dia, é de manhã,
o sol já vem (here comes the sun!)
vem, estrela camponesa,
vênus, nuvem nua, lua nova, anjo fêmea...”

A referência ao local aparece em citações de versos de cantiga de roda de nosso cancionário folclórico

“Senhora dona Sancha,
 Coberta de ouro e prata,
 Descubra seu rosto,
 Queremos ver sua cara”

Cumprir dizer que a cantiga ora traz o nome “senhora dona Sancha”, ora traz “senhora dona Cândida”. As referências não ficam apenas aí. Nos versos “Antes que algum rouxinol diga que é dia, é de manhã” faz alusão ao texto de Shakespeare *Romeu e Julieta*, no qual o rouxinol aparece como aquele capaz de trazer a manhã, anunciando um novo dia

JULIETA:

“Por que partir tão cedo? inda vem longe o dia...
 Ouves? é o rouxinol. Não é da cotovia
 Esta encantada voz. Repara, meu amor:
 Quem canta é o rouxinol na romãzeira em flor.
 Toda a noite essa voz, que te feriu o ouvido,
 Povia a solidão como um longo gemido.
 Abracemo-nos! fica! inda vem longe o sol!
 Não canta a cotovia: é a voz do rouxinol!”

ROMEU:

“É a voz da cotovia anunciando a aurora!
 Vês? há um leve tremor pelo horizonte afora.
 Das nuvens do levante abre-se o argênteo véu,
 E apagam-se de todo as limpadas do céu.
 Já sobre o cimo azul das serras nebulosas,
 Hesitante, a manhã coroada de rosas
 Agita os leves pés, e fica a palpitar
 Sobre as asas de luz, como quem quer voar.
 Olha! mais um momento, um rápido momento,
 E o dia sorrirá por todo o firmamento!”

E a intertextualidade continua nesta mesma canção com mais uma referência aos Beatles: “o sol já vem (here comes the sun!)”.

Já em “Tudo outra vez” temos a referência ao samba *Normalista* interpretado por Nelson Gonçalves, como também à valsa de Strauss, *Danúbio Azul* e ainda à *Canção do Exílio*, poesia do romântico Gonçalves Dias, quando propõe que alguém fica “sozinho a cismar”

“E um cara
 Que transava à noite
No Danúbio azul
 Me disse que faz sol

Na América do Sul
 E nossas irmãs nos esperam
 No coração do Brasil
 Minha rede branca
 Meu cachorro ligeiro
 Sertão, olha o Concorde
 Que vem vindo do estrangeiro
 O fim do termo saudade
 Como o charme brasileiro
De alguém sozinho a cismar
 Gente de minha rua
 Como eu andei distante
 Quando eu desapareci
 Ela arranhou um amante
Minha normalista linda
 Ainda sou estudante
 Da vida que eu quero dar”

Os casos de intertextualidade, como já pudemos perceber, atravessam nossas fronteiras e retomam Garcia Lorca e Fernando Pessoa em “Conheço o meu lugar”

“O que é que pode fazer o homem comum
 Neste presente instante senão sangrar?
 Tentar inaugurar
 A vida comovida
 Inteiramente livre e triunfante?
 O que é que eu posso fazer
 Com a minha juventude
 Quando a máxima saúde hoje
 É pretender usar a voz?
 O que é que eu posso fazer
 Um simples cantador das coisas do porão?
 Deus fez os cães da rua pra morder vocês
 Que sob a luz da lua
 Os tratam como gente - é claro! - aos pontapés
Era uma vez um homem e o seu tempo
Botas de sangue nas roupas de Lorca
 Olho de frente a cara do presente e sei
 Que vou ouvir a mesma história porca
 Não há motivo para festa: Ora esta!
 Eu não sei rir à toa!
 Fique você com a mente positiva
 Que eu quero é a voz ativa (ela é que é uma boa!)
 Pois sou uma pessoa
 Esta é minha canoa: Eu nela embarco
 Eu sou pessoa!
 A palavra pessoa hoje não soa bem
 Pouco me importa!
 Não! Você não me impediu de ser feliz!
 Nunca jamais bateu a porta em meu nariz!

Ninguém é gente!
 Nordeste é uma ficção! Nordeste nunca houve!
 Não! Eu não sou do lugar dos esquecidos!
 Não sou da nação dos condenados!
 Não sou do sertão dos ofendidos!
 Você sabe bem: Conheço o meu lugar!"

Belchior faz alusão ao assassinato de Federico Garcia Lorca pelos nacionalistas e destaca a conduta típica dos ditadores "(botas de sangue nas roupas de Lorca)" e "(Deus fez os cães da rua pra morder vocês que sob a luz da lua, os tratam como gente – é claro! – a pontapés)". Porém, em sua apropriação, Belchior destaca um comportamento contrário ao de Lorca, que foi fuzilado de olhos vendados e de costas, o "poeta" Belchior olha "de frente a cara do presente" e constata que "Não há motivo para festa: ora esta! Eu não sei rir à toa!".

A canção *Divina Comédia Humana*, presente no LP *Todos os sentidos*, de 1978, traz, intertextualmente, a presença de Dante Alighieri, Balzac e Olavo Bilac

"Eu quero gozar no seu céu, pode ser no seu inferno
Viver a divina comédia humana onde nada é eterno
Ora direis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso
Eu vos direi no entanto
 Enquanto houver espaço, corpo, tempo e algum modo de dizer não
 Eu canto"

A referência a Dante Alighieri e sua *Divina Comédia*, obra, originalmente, *Comedia* e, mais tarde, denominada *Divina Comédia* por Giovanni Boccaccio, é um poema de viés épico e teológico da Literatura Italiana do século XIV, que aparece adicionada à presença de Honoré de Balzac e sua *Comédia Humana* composta de oitenta e oito narrativas nos versos

"Eu quero gozar no seu céu, pode ser no seu inferno
 Viver a divina comédia humana onde nada é eterno
 Ora direis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso"

Porém, para Belchior, a discussão do homem, do ser e do amor que ganham profundidade em Dante e em Balzac, recebem, com ele, um tratamento mais simplificado

“Deixando a profundidade de lado
Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia
Fazendo tudo e de novo dizendo sim à paixão, morando na filosofia”

A alusão ao poeta brasileiro parnasiano Olavo Bilac está nos versos:

“Ora direis, ouvir estrelas, certo perdeste o senso
Eu vos direi no entanto
Enquanto houver espaço, corpo e tempo e algum modo de dizer não
Eu canto”

Esses versos foram apropriados da mesma forma em que se apresentam no poema *Via Láctea* e com o mesmo sentido empregado por Bilac

"Ora (direis) ouvir estrelas! Certo
Perdeste o senso!" e eu vos direi, no entanto,
Que, para ouvi-las, muita vez desperto
E abro as janelas, pálido de espanto...
Antologia Poética- Porto Alegre, RS: L&PM, 2012. p. 28)"

Outra intertextualidade por referência que podemos perceber na canção *Arte Final*, presente no LP *Baihuno* (1993), encontra-se a seguir

“Não pergunte por quem os sinos dobram
Eles dobram por Ri!
Ora, senhoras! Ora, senhores!
Uma boa noite lustrada de neon pra vocês
E o último a sair apague a luz do aeroporto
E ainda que mal me pergunte
"A saída será mesmo o aeroporto?" ”

Além de se apresentar como um texto nitidamente politizado, a expressão “Por quem os sinos dobram” se refere ao romance ***Por Quem os Sinos Dobram***, em inglês, ***For Whom the Bell Tolls***, um romance do norte americano Ernest Hemingway, de 1940. Além de qualquer outra coisa, o livro é sobre a condição humana, o que parece ser a mesma proposta de Belchior. Essa proposta fica evidente em várias de suas canções, como em *Alucinação*, no álbum de mesmo nome, do ano de 1976

“Eu não estou interessado
Em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia
Nem no algo mais
Nem em tinta pro meu rosto
Ou oba oba, ou melodia
Para acompanhar bocejos
Sonhos matinais
Eu não estou interessado
Em nenhuma teoria
Nem nessas coisas do oriente
Romances astrais
A minha alucinação
É suportar o dia a dia
E meu delírio
É a experiência
Com coisas reais
Um preto, um pobre
Uma estudante
Uma mulher sozinha
Blue jeans e motocicletas
Pessoas cinzas normais
Garotas dentro da noite
Revólver: cheira cachorro
Os humilhados do parque
Com os seus jornais
Carneiros, mesa, trabalho
Meu corpo que cai do oitavo andar
E a solidão das pessoas
Dessas capitais
A violência da noite
O movimento do tráfego
Um rapaz delicado e alegre
Que canta e requebra
É demais!
Cravos, espinhas no rosto
Rock, Hot Dog
Play it cool, baby
Doze Jovens Coloridos
Dois Policiais
Cumprindo o seu duro dever
E defendendo o seu amor
E nossa vida
Cumprindo o seu duro dever
E defendendo o seu amor
E nossa vida
Mas eu não estou interessado
Em nenhuma teoria
Em nenhuma fantasia
Nem no algo mais
Longe o profeta do terror
Que a laranja mecânica anuncia
Amar e mudar as coisas
Me interessa mais

Amar e mudar as coisas
 Amar e mudar as coisas
 Me interessa mais”

A intertextualidade se apresenta em forma de referência ao livro *Laranja Mecânica*, escrito por Anthony Burges, que virou filme, nove anos depois, dirigido por Stanley Kubrick e mostra o mundo pela visão distorcida de Alex, um jovem que lidera um grupo de delinquentes que buscam o prazer através da violência. O jovem de Belchior que possui "Cravos, espinhas no rosto", suporta o dia a dia, prefere experiências reais, longe da violência, mostrando que a apropriação se dá pela diferença.

Na canção *Voz da América*, a intertextualidade se dá logo no início com a referência à composição *El condor pasa*. Esta é uma obra teatral musical, classificada tradicionalmente como *zarzuela*, cuja música foi composta, em 1913, pelo compositor peruano *Daniel Alomia Robles* e a letra, por *Julio de La Paz*, pseudônimo de Julio Baudouin. No Peru, a canção foi declarada Patrimônio Cultural da Nação, em 1993. Ao ler a composição, descobrimos que a mesma se constitui em uma obra de denúncia social. É a tragédia do enfrentamento de duas culturas: a anglo-saxônica e a indígena. Em sua apropriação, Belchior fala de um outro enfrentamento que se passa na “fúria das cidades grandes”, com relação a qual o autor quer “abrir a sua voz”

“**El condor passa** sobre os Andes
 e abre as asas sobre nós.
 Na fúria das cidades grandes
 eu quero abrir a minha voz.
 Cantar, como quem usa a mão
 para fazer um pão,
 colher alguma espiga;
 como quem diz no coração:
 - Meu bem, não pense em paz,
 que deixa a alma antiga.
 Tentar o canto exato e novo,
 que a vida que nos deram nos ensina,
 pra ser cantado pelo povo,
 na América Latina.
 Eu quero que a minha voz
 saia no rádio, pelo no alto falante;
que Inês possa me ouvir, posta em sossego a sós,
 num quarto de pensão, beijando um estudante.”

A intertextualidade continua pela citação de Camões com relação à Inês de Castro, que foi uma nobre galega e o grande amor do futuro rei de Portugal D. Pedro I, com quem teve quatro filhos. Por ter sido executada por D. Afonso IV, pai de D. Pedro, Inês de Castro foi coroada, postumamente, como rainha de Portugal

“Estavas, linda Inês, posta em sossego
De teus anos colhendo doce fruto,
Naquele engano da alma led e cego,
Que a fortuna não deixa durar muito,
Nos saudosos campos do Mondego,
Os Lusíadas, (canto III, estância 120)”

É importante destacar que o episódio narrado por Camões em *Os Lusíadas* já se configura como um intertexto com a *Crônica a El-Rei Pedro I*, de Fernão Lopes, que foi o primeiro a contar esse acontecimento.

Considerações Finais

A partir das considerações realizadas neste trabalho, conclui-se que as músicas do compositor brasileiro Belchior estão repletas de relações dialógicas, que demandam do ouvinte certo senso crítico e uma bagagem cultural, para que ele possa compreendê-las em sua totalidade.

Após essa breve exposição do resultado desta pesquisa, é interessante mencionar que, devido à grandeza da obra de Belchior e ao limite de páginas permitido, não foram analisadas todas as letras de músicas desse autor que apresentam relações intertextuais. Nessa mesma linha de raciocínio, convém reforçar que este estudo não se preocupou em analisar outras particularidades do repertório desse músico, como o cunho social e político que envolve suas letras. Constata-se, portanto, que este artigo não esgota a possibilidade de pesquisa futura com este assunto; desde que outras composições sejam utilizadas como categorias de análise ou, até mesmo, que as músicas empregadas neste texto sejam vistas sob uma ótica diferente da intertextual, como, a da escrita pautada em um engajamento social e político, por exemplo.

Por fim, interessa destacar a relevância deste trabalho, que pode ser configurado como uma possibilidade de resgate à memória de Belchior que, em comparação com outros compositores brasileiros, como Chico Buarque e Caetano Veloso, é pouco valorizado.

Referências Bibliográficas:

ARROJO, R. **O Signo Desconstruído**: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999.

KRISTEVA, Júlia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974

STAM, Robert. Bakhtin: **Da Teoria Literária à Cultura de Massa**. São Paulo: Ática, 2000. (Série Temas Literatura e Sociedade, v.20)

ZANI, Ricardo. **Intertextualidades em “Um Cão Andaluz”**: pinturas em fotogramas. Campinas: UNICAMP, 2001. 209 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. _____ . O Olhar Carnavalizado em Simão do Deserto: o filme. Revista Científica da FAMEC, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 46-54, ago. 2002.